

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1989)
Heft: 3

Artikel: Anne Hébert et Nicole Brossard : de la poésie à la prose
Autor: Saint-Martin, Lori
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870664>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 23.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANNE HÉBERT ET NICOLE BROSSARD, DE LA POÉSIE À LA PROSE

Les deux grandes écrivaines québécoises Anne Hébert et Nicole Brossard, romancières et poètes, donnent, chacune à sa manière, une réponse originale à la question des genres littéraires.

Si Anne Hébert publie d'abord des poèmes puis des récits, son œuvre tout entière respire d'un souffle profondément lyrique: par leurs structures éclatées, leurs procédés stylistiques et la pratique constante de l'intertextualité, ses romans rejoignent la poésie.

Bien qu'elle se réclame d'une littérature de la modernité, Nicole Brossard retient elle aussi la distinction, parfois floue, entre la prose et la poésie. L'écriture, qu'elle emprunte à un genre ou à l'autre, témoigne des mêmes préoccupations, utilise le même lexique et les mêmes procédés stylistiques. C'est que l'opposition véritablement significative, chez Nicole Brossard, n'est pas tant celle qui renvoie dos à dos poésie et prose que celle qui fait jouer la réalité contre la fiction.

La poésie et la prose existent, chaque lecteur, chaque lectrice peut en témoigner. Pourtant, une distinction que chacun peut faire, intuitivement, à la seule vue d'un texte, se révèle, sur le plan théorique, plus malaisée. Peut-on même maintenir la distinction, depuis que le texte moderne a intégré les deux termes dont l'opposition avait, à la limite, quelque chose de factice? Nous tenterons néanmoins d'interroger la différence entre les deux, le trajet qui mène de l'une à l'autre, chez deux des plus importantes écrivaines du Québec. Anne Hébert a connu une prestigieuse carrière «traditionnelle»: consécration à la fois du public et de l'institution, publication de poèmes et de romans qui ont remporté des prix internationaux (notamment le Prix Fémina, en 1982). Nicole Brossard incarne, elle, la «modernité», la «nouvelle écriture» québécoise, dont elle est la figure de proue. A sa manière, chacune illustre un rapport exemplaire à l'écriture, donne une réponse originale à la question du genre.

Anne Hébert écrit d'abord des poèmes: *Les Songes en équilibre* (1942), *Le Tombeau des rois* (1953), *Mystère de la parole* (1960). Depuis la parution de son premier roman, *Les Chambres de bois*, en 1958, se succèdent les œuvres romanesques: *Kamouraska* (1970), *Les Enfants du sabbat* (1975), *Héloïse* (1980), *Les Fous de Bassan* (1982), *Le Premier Jardin* (1988). En un sens, sa carrière suit donc une trajectoire commune à nombre d'auteurs de cette génération¹. Cependant, la puissance du langage hébertien, la force de son imaginaire, mettent l'auteure dans une classe à part. Nous verrons que toute son œuvre, du premier livre au dernier, vit et respire d'un même souffle poétique.

Déjà, en 1966, Réjean Robidoux et André Renaud voyaient dans *Les Chambres de bois* un «roman-poème», une œuvre dans laquelle «l'image a presque entièrement remplacé l'écriture discursive et prosaïque»². Dans *Kamouraska*, affirme Benoît Renaud, «[...] le romanesque et le poétique s'inscrivent successivement dans un même projet global, s'ordonnent, se rejoignent, s'enrichissent, s'empruntent des images et des procédés, sans jamais se contredire»³. A notre sens, la poésie s'inscrit dans l'œuvre romanesque de deux manières: par le recours à des techniques généralement associées à la poésie et par la pratique constante de l'intertextualité.

En règle générale, la poésie fait état des moments merveilleux et supprime la durée qui est le propre du romanesque⁴. La conscience poétique peut transformer le quotidien grâce à une grande présence au monde et à un langage qui renouvelle les objets en les nommant⁵. Un texte d'Anne Hébert, «Poésie, solitude rompue», évoque cette conscience poétique:

Parfois, l'appel vient des choses et des êtres qui existent si fortement autour du poète que toute la terre semble réclamer un rayonnement de surplus, une aventure nouvelle [...]. La poésie colore les êtres, les objets, les paysages, les sensations, d'une espèce de clarté nouvelle, particulière, qui est celle même de l'émotion du poète⁶.

Dans toute l'œuvre romanesque, et tout particulièrement dans *Les Chambres de bois*, on sent cette émotion, cet appel «des choses et des êtres»:

Il y eut tant de silence cette année-là qu'on entendait exister les choses fortement autour de soi⁷.

... comme s'il se fût agi de l'entente soudaine, débordante, de toutes les choses de la terre. (CB, p. 38)

Le langage de la poésie, selon Laurent Jenny, «n'est jamais purement fonctionnel», mais constitue un «objet dense et lourd»⁸. (Se profile ici comme un écho de la définition désormais célèbre de Jean-Paul Sartre, qui oppose l'attitude du poète — qui «considère les mots comme des choses et non comme des signes» — à l'attitude du prosateur — qui «se sert des mots pour traduire un message»⁹). Même si ces différences n'ont rien d'absolu, on peut constater que, chez Anne Hébert, les mots, aussi bien que les objets, ont une présence tangible:

Les noms surgissaient tour à tour, se rompant presque aussitôt sur la langue, descellant leur parfum intact: marjolaine, basilic, romarin, laurier, sauge... (CB, p. 105)

Bientôt les sonorités rocailleuses et vertes de Kamouraska vont s'entrechoquer, les unes contre les autres [...]. Je joue avec les syllabes. Je les frappe très fort, les unes contre les autres. Couvrir toutes les voix humaines qui pourraient monter et m'attaquer en foule. Dresser un fracas de syllabes rudes et sonores¹⁰.

Le visage de ma mère est «hideux», pense la fille qui n'a jamais entendu ce mot et pourtant le voit inscrit sur le visage de sa mère [...]. Un instant, le mot «hideux» s'envole du visage de Philomène, tache jaunâtre, à l'odeur sulfureuse, se cache au plafond, derrière une poutre, et reste à l'affût¹¹.

Le temps, chez Anne Hébert, est rendu de manière poétique. Les courtes lexies qui composent tous les romans mettent l'accent sur un moment fort et ne suggèrent la durée que par l'accumulation. La linéarité fait place à une sorte de logique du rêve ou de la mémoire¹²; on avance par association de mots, d'objets, d'êtres ou d'images. D'où, dans le déroulement du récit, une liberté qu'on associe le plus souvent à la poésie.

La prolifération des images — le plus souvent axées sur les éléments naturels analysés notamment par Gaston Bachelard (l'eau, le feu, la terre, l'air, auxquels il faut ajouter, pour les auteurs nordiques, la neige¹³) — nous installe en pleine poésie. En particulier, neige, mer et nuit se confondent; reviennent des mots-clés qui se font écho d'un texte à l'autre:

La neige nous met en magie, blancheur étale [...]. La neige nous met en rêve sur de vastes plaines, sans traces ni couleur... (P, p. 88)

La neige à perte de vue, comme un naufrage [...]. La neige étale, à perte de vue, nivelant paysage, ville et village, homme et bête. (K, pp. 184, 198)

La nuit, comme une mer étale, sans fond ni lueur...

(*ES*, p. 61)

La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue¹⁴.

La fureur étale de l'océan invisible¹⁵.

Nombre de procédés sont communs à la poésie et à la prose hébertiennes. Reviennent, des premières œuvres aux dernières, les ellipses, les phrases nominales, la suppression du pronom sujet. Même les dialogues sont poétiques à outrance: «Crains ta petite femelle aux cinq sens frustes et irrités» (*CB*, p. 141). On voit alterner des phrases très courtes, dont la syntaxe brisée et le rythme haletant nous renvoient aux poèmes brefs du *Tombeau des rois*, et des périodes au souffle ample, qui rappellent le verset généreux de *Mystère de la parole*. Sans commentaire ni analyse, comme dans la poésie, les images défilent:

Les îles. Le bateau à fond plat. Le bruit des rames dans le silence de l'aube. Les gouttes d'eau qui retombent, épaisses et rondes. Les canaux, étroits méandres d'algues vertes. Les longues heures d'attente cachée dans les joncs. La pluie, la boue, le bon coup de fusil. L'oiseau qui tombe, comme une pierre emplumée. Les chiens à l'affût, la voix rauque des chiens. Le goût de la brume sur mon visage.

(*K*, p. 66)

Ainsi, par leur structure éclatée, par les procédés stylistiques utilisés, les romans d'Anne Hébert rejoignent la poésie. La pratique constante de l'intertextualité souligne de plus la dimension proprement littéraire de l'œuvre¹⁶. A cet égard, le texte biblique, constamment repris, parfois parodié, prête aux romans une poésie qui lui est propre¹⁷. Dans *Le Premier Jardin*, pour ne parler que du plus récent roman de l'auteure, sont convoqués aussi Shakespeare, Beckett, Alain-Fournier, Proust («Longtemps elle a dormi très tard», p. 15). Mais l'intertextualité joue le plus souvent à l'intérieur même de l'œuvre hébertienne.

Trois vers du *Tombeau des rois* servent de leitmotiv à toute l'œuvre: «Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus» (*P*, p. 35). Ces mots sont repris textuellement dans *Kamouraska* (p. 84) et deux fois dans *Héloïse* (pp. 7 et 109). De 1953 à 1980, persiste donc un même courant thématique: dans *Kamouraska* (la protagoniste, Elisabeth, se remémore l'hiver turbulent au cours duquel elle a poussé son amant à assassiner son mari) comme dans *Héloïse* (dont le personnage principal est une

vampire), le récit surgit justement d'un désordre qui bouleverse la hiérarchie des vivants et des morts. «Le monde est en ordre», affirme-t-on aussi dans *Les Enfants du sabbat* (p. 119) et dans *Le Premier Jardin* (p. 87). Phrase-clé qui traverse donc les textes hébertiens et rappelle la révolte des personnages contre un milieu étouffant et, surtout, souligne la profonde unité thématique et formelle de toute l'œuvre.

On pourrait multiplier les parallèles entre les romans: pacte frère-sœur dans *Les Enfants du sabbat* et dans *Les Chambres de bois*; refus de la vie dans ce dernier roman et dans *Héloïse*; théâtralité marquée dans *Kamouraska* (Elisabeth joue, pour un public imaginaire, les grandes scènes de sa vie) et dans *Le Premier Jardin* (Flora Fontanges est l'une des plus grandes comédiennes de son temps). Nous nous contenterons ici de montrer que, des poèmes, naissent non seulement toutes les grandes figures féminines de l'univers romanesque, mais aussi le langage qui sera toujours celui de l'auteure.

La «petite morte», «blanche comme le fleuve et la terre» en hiver (*PJ*, p. 105), rappelle une autre «petite morte» «blanche dans ses jupes mousseuses» (*P*, p. 47). Celle qui chante «Je suis une fille maigre / Et j'ai de beaux os» (*P*, p. 33) revit en Lia, qui approche ses mains des flammes «pour voir son squelette dans la transparence vermeille de ses doigts» (*CB*, p. 108) et en Héloïse (Bernard admire d'elle «la beauté des os visible à travers ses mains translucides», *H*, p. 99). D'Eve, Anne Hébert évoque le «fin nez de rapace, bec de corne» (*P*, p. 100); Lia a un «nez de fin rapace» (*CB*, p. 95) et Julie un «fin bec d'aigle» (*ES*, p. 135). Aux «filles bleues de l'été» (*P*, p. 52) répond Nora («Je suis une fille de l'été», *FB*, p. 111). La «femme assise» qui «Refait, point à point / L'humilité du monde, / Rien qu'avec la douce patience / De ses deux mains brûlées» (*P*, p. 20), annonce l'industrielle Catherine des *Chambres de bois*, mais aussi les femmes anonymes des *Fous de Bassan*: «... femmes patientes, repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts» (*FB*, p. 215) et les mères de la Nouvelle-France, évoquées longuement dans *Le Premier Jardin*. Les femmes de ce roman, comme celles des *Fous de Bassan*, revêtent les traits de la première femme: «ventre premier» (*P*, p. 100), «mère aveugle» (*P*, p. 101), «Eve nouvelle» (*FB*, p. 118), «Eve dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale [...] nous sommes au monde comme des enfants étonnés» (*PJ*, p. 100). A leur tour, ces enfants renvoient à la narratrice «Etonnée / A peine

née» du *Tombeau des rois* (*P*, p. 59). Et ainsi de suite, dans un mouvement intertextuel sans fin.

Rappelons quelques-uns des très nombreux emprunts textuels à la poésie. Olivia reprend intégralement quatre vers d'un poème: «Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée / Puis s'en est allé / Sur la pointe des pieds» (*P*, p. 51; *FB*, p. 199). Dans *Le Premier Jardin* figurent les titres d'une nouvelle d'Anne Hébert, «La maison de l'esplanade» (*PJ*, p. 123) et de plusieurs poèmes, dont «En guise de fête» (*PJ*, p. 70) et «La chambre fermée» (*PJ*, p. 133)¹⁸. Un désir d'Elisabeth, «Organiser le songe. Conserver un certain équilibre» (*K*, p. 97), renvoie finement au premier recueil d'Anne Hébert, *Les Songes en équilibre*. Parfois, il s'agit de chassés-croisés plus complexes. Ainsi, la première partie de l'énoncé suivant: «Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un cœur ténébreux de surcroît» (*P*, p. 75), revient dans *Les Fous de Bassan* (p. 25), tandis que la deuxième renaît dans le «cœur de surcroît» du *Premier Jardin* (p. 51). Un glissement analogue transforme «Un mur à peine / Un signe de mur...» (*P*, p. 37) en cette formule lapidaire: «Un signe à peine» (*K*, p. 234), tandis que «Le masque d'or sur ma face absente / Des fleurs violettes en guise de prunelles» (*P*, p. 60) devient «Des yeux de violette et d'outremer. Des masques blêmes sur des faces absentes» (*FB*, p. 37).

Les rappels thématiques et stylistiques, beaucoup trop nombreux pour que nous les relevions tous ici (il faudrait évoquer l'assimilation cœur/oiseau, les résonances des mots «neige», «feu», «nuit», etc.), créent un vaste espace intertextuel. Comme tout Combray d'une tasse de thé, l'œuvre d'Anne Hébert surgit de la poésie originelle, terre natale qu'elle n'a jamais quittée tout à fait¹⁹. D'un livre à l'autre, il n'y a pas répétition, mais renouveau, approfondissement, résonances multiples à saisir.

*

Nicole Brossard est sans doute la mieux connue, la plus commentée et la plus souvent imitée des écrivains et écrivaines de la «modernité» au Québec. Se réclamant de Barthes, Derrida, Foucault, Blanchot, Hélène Cixous et l'équipe de *Tel Quel*, ces écrivains s'engagent, au début des années soixante-dix, dans une rupture d'avec la tradition, jouissent «du droit à la déconstruction, à l'errance, à la dissémination»²⁰, rejettent la notion de genre et remplacent l'œuvre par le texte. Et pourtant, selon la liste des œuvres parues, Nicole Brossard retient les catégories «poésie» et

«prose», bien que la distinction soit loin d'être nette: *Amantes*, classé comme livre de poésie, comprend aussi des textes en prose; *Picture Theory*, «roman», fait une large place au poème. De plus, poésie et prose sont thématiques et remises en question dans les textes mêmes. Voyons d'abord l'évolution de l'œuvre, le mouvement de la poésie à la prose et inversement.

Comme la majorité des écrivains québécois, Nicole Brossard publie d'abord des poèmes. *Aube en la saison* (1965) tourne autour d'images traditionnelles de la poésie québécoise²¹. *L'Echo bouge beau* (1968) et *Suite logique* (1970) s'inscrivent sous le signe d'un formalisme sévère: «le vif et le geindre / bouche touche les tire à toi / d'ores puise le liquide / et déjà atteint visiblement / au comble l'attitude multiple»²². Dans *Le Centre blanc* (1970) et dans *Mécanique jongleuse* (1974) paraissent des textes qui, par leur disposition typographique et par leur plus grand enchaînement logique, tiennent davantage de la prose: «les mots mémoire le passé le mot futur or tout du présent seul m'implique et les mots fécondent ailleurs»²³. En 1970 paraît aussi *Un livre*, première œuvre en prose de Nicole Brossard. Dans la lignée du Nouveau Roman, il s'agit d'une fiction en devenir, où des bribes de la vie de cinq personnages côtoient des réflexions sur le livre comme objet et comme processus. *Sold-out* (1973) et *French Kiss* (1974) présentent des femmes qui traversent la ville et le livre d'un même mouvement, tandis que bascule le sens ordinaire.

Vers 1973, Nicole Brossard arrive à un tournant. Se fait jour dans ses écrits une conscience féministe de plus en plus poussée, visible d'abord dans les textes brefs écrits pour *La Nouvelle Barre du jour*, principale revue de la modernité québécoise, et regroupés sous le titre *Double Impression* en 1984. *L'Amèr* (1977) annonce la mise à mort de la mère «patriarcale» qui initie «les filles au mâle comme une pratique courante de lobotomie»²⁴ et fait surgir une femme révoltée, créatrice: «J'ai tué le ventre et je l'écris» (A, p. 19). Désormais, le texte s'inscrit dans une lutte des femmes: «C'est le combat. Le livre» (A, p. 4). *Amantes* (1980) et *Le Sens apparent* célèbrent l'amour lesbien; *Picture Theory* (1982), plus référentiel, nous met en présence de cinq amies lesbiennes qui voyagent, écrivent, s'aiment entre elles. Après la publication de ce livre, Nicole Brossard annonce son désir d'écrire des essais sur les femmes, la pensée et l'écriture; ce sera *La Lettre aérienne*, paru en 1985. Un dernier roman, *Le Désert mauve* (1987), plus féminin que féministe, interroge les rapports entre lecture et écriture, entre lectrice et texte²⁵.

Revenons maintenant à la poésie et à la prose, couple thématized dans nombre de livres de Nicole Brossard. Comme ailleurs²⁶, la poésie est valorisée et la prose, objet de méfiance. La prose est reliée à des «abus» qu'il faut tenter de comprendre²⁷, au déjà-entendu («absolument besoin de la prose et de ses clichés»)²⁸. «La prose pause-café [...] finit ses phrases»²⁹, ressasse des «idées fixes»³⁰; un café «rempli d'anecdotes, de drames» est un «café de prose»³¹. La poésie, pour sa part, est «gratuite» et éprouve «la raison / jusqu'en sa limite»³². Elle constitue l'expérience ultime de l'écriture: «C'est si violent un poème qu'on pense ne jamais pouvoir recommencer»³³. Dans *Picture Theory*, la prose fait place à la poésie lorsqu'il s'agit de décrire l'amour-passion qui unit «deux femmes / foudroyées par une cinglante réversibilité»³⁴. Dans le *Journal intime* commandé par Radio-Canada, Nicole Brossard éprouve le besoin de mêler, au récit des jours, des poèmes qui signalent un refus de l'anecdote («je n'aime pas faire état de ma vie, même entre les lignes»)³⁵ et situent le livre au-delà du moment, dans le vif de l'écriture. Ainsi conçu, le poème sert d'antidote à la banalité du quotidien.

La situation globale est toutefois plus complexe. Au fond, l'écriture de Nicole Brossard, qu'elle emprunte au poème ou à la prose, témoigne des mêmes préoccupations (comment en serait-il autrement, étant donné que l'auteure pratique les deux en même temps?) et utilise les mêmes mots (peau, forme, sexe, mots, surface, radical, pensée, virtuel, lesbien, émotion, hologramme, aérien, spirale, exploration)³⁶ et les mêmes procédés: fragmentation, ellipses, enchaînements fondés sur les sonorités, répétitions, fusions d'expressions connues, etc. Si la prose est davantage combative, la poésie plus dégagée, rien ne permet de trancher nettement en faveur de l'une ou de l'autre, ni même toujours de les distinguer.

En fait, chez Nicole Brossard, l'opposition véritablement significative n'est pas celle qui renvoie dos à dos poésie et prose, mais celle qui fait jouer la réalité contre la fiction. De prime abord, on saisit mal les connotations de ces deux mots. Parfois, la réalité est un obstacle à l'écriture: «Je venais d'imaginer que pour des mois peut-être, la réalité allait combattre la fiction» (SA, p. 8). «TOUTES LES FUITES DE FICTION SONT SI REELLES», affirme-t-on plus loin (SA, p. 12); ici, «réel» est connoté positivement. Et entre «en réalité, il n'y a pas de fiction»³⁷ et «en vérité, il n'y a pas de prose» (SA, p. 55), n'y a-t-il pas hiatus, paradoxe?

La Lettre aérienne fournit la clé de l'énigme. La double pola-

rité des mots «réalité» et «fiction» vient de ce qu'ils sont porteurs à la fois d'un sens masculin et d'un sens féminin. Ainsi, «la réalité a été pour la plupart des femmes une fiction» imaginée par les hommes (la guerre, le télé-journal, la pornographie), tandis que la réalité des femmes (la maternité, la sexualité, la violence subie) a été perçue comme une fiction³⁸. Ainsi, la fiction devient une stratégie du féminin qui permet de voir «l'espace réel de la ville habité *autrement*» (SA, p. 35), c'est-à-dire d'inscrire dans l'Histoire la vie des femmes³⁹. La fiction féminine démasque la «réalité» patriarcale (vue comme une immense fiction) et crée un nouveau réel. Dans un tel contexte, l'hologramme, qui parcourt l'œuvre, est la figure privilégiée d'une synthèse du réel et du fictif; la femme-hologramme «parfaitement lisible» (PT, p. 207) qui surgit à la fin de *Picture Theory* marque l'émergence du féminin.

Ce qu'on nomme au Québec la «fiction théorique» (dont Nicole Brossard, avec France Théoret et Louky Bersianik, est l'une des praticiennes les plus connues) s'inscrit entre fictif et réel et s'efforce à la fois de *donner à voir* et de *penser*. Bref, Nicole Brossard travaille à la fois l'image et l'abstraction, l'émotion et la pensée, apanages les unes de la poésie, les autres de la prose, selon l'opposition traditionnelle ici récusée: «j'imagine mal la pensée sans passion»⁴⁰. L'œuvre de Nicole Brossard, abstraite, souvent hermétique, pose de nouvelles questions à l'écriture: la vieille opposition entre poésie et prose, subvertie, fait place au jeu passionnant de la réalité et de la fiction, renouvelées elles aussi par un regard de femme.

Lori SAINT-MARTIN.

NOTES

¹ Voir Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes, description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Ed. HMH, 1969, p. 221.

² Réjean Robidoux et André Renaud, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 185. Voir aussi Pierre Pagé, *Anne Hébert*, Montréal, Ed. Fides, 1966, pp. 51, 52, 55.

³ Benoît Renaud, «*Kamouraska*: roman et poème», dans *Co-Incidences*, vol. V, n^{os} 2-3, mars-avril, octobre-novembre 1975, p. 30. Le critique évoque rapidement un certain nombre de procédés communs à la poésie et à la prose hébertiennes: la multiplication des phrases sans verbes, la prolifération des infinitifs, l'absence fréquente de détermination.

⁴ «Le poème est un coup de foudre, le roman est une longue histoire d'amour», a déclaré l'auteure dans une entrevue avec André Vanasse (*Voix et Images*, vol. VII, n^o 3, printemps 1982, p. 441).

⁵ Voir par exemple Michel Butor, «Le roman et la poésie», dans *Répertoire II*, Paris, Ed. de Minuit, 1964, pp. 7-26.

⁶ Anne Hébert, *Poèmes* (regroupe *Le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*), Paris, Ed. du Seuil, 1960, pp. 67-68 (désigné dans le texte par *P*).

⁷ Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Paris, Ed. du Seuil, 1958, p. 35 (désigné dans le texte par *CB*).

⁸ Laurent Jenny, «Le poétique et le narratif», dans *Poétique*, n^o 28, 1976, p. 449.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?*, Paris, Ed. Gallimard, coll. «Idées», 1948, pp. 17, 18, 26.

¹⁰ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 206 (désigné dans le texte par *K*).

¹¹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 68 (désigné dans le texte par *ES*).

¹² Voir Benoît Renaud, *loc. cit.*, et Réjean Robidoux et André Renaud, *op. cit.*

¹³ Voir aussi Maurice Émond, *La Femme à la fenêtre, l'univers symbolique d'Anne Hébert dans «Les Chambres de bois», «Kamouraska» et «Les Enfants du sabbat»*, Québec, PUL, 1984.

¹⁴ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 13 (désigné dans le texte par *FB*).

¹⁵ Anne Hébert, *Le Premier Jardin*, Paris, Ed. du Seuil, 1988, p. 11 (désigné dans le texte par *PJ*).

¹⁶ Voir Janet M. Paterson, *Anne Hébert, architecture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.

¹⁷ Voir Antoine Sirois, «Anne Hébert et la Bible», dans *Voix et Images*, n^o 39, printemps 1988, pp. 459-472.

¹⁸ Pour d'autres ressemblances, voir le compte rendu de Marcel Fortin, «Cette ville qui fut l'Eden», dans *Voix et Images*, n^o 39, printemps 1988, pp. 503-506, et notre «Côté jardin», dans *Spirale*, n^o 80, été 1988, p. 4.

¹⁹ Depuis peu, semble-t-il, Anne Hébert a recommencé à écrire des poèmes. Voir Céline Messner, «La passion à l'œuvre, entrevue avec Anne Hébert», dans *Arcade*, n^o 15, février 1988, p. 65.

²⁰ Pour une présentation nuancée des traits marquants de la nouvelle écriture québécoise, voir Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1984, pp. 75-87.

²¹ Recueil reproduit dans le *Centre blanc, poèmes, 1965-1975*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1978. Il y est question des saisons (p. 14), du givre, du cœur, de la solitude (p. 16), de rêves, de songes et de la parole (pp. 21-22); on y lit

même «je me suis acheté une joie», renvoi intertextuel au célèbre «Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi» de Saint-Denis-Garneau.

²² *Ibid.*, p. 137.

²³ *Ibid.*, p. 224.

²⁴ Nicole Brossard, *L'Amèr*, Montréal, Ed. Quinze, 1977, p. 99 (désigné dans le texte par *A*).

²⁵ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1987.

²⁶ «Écrit en prose qui veut, mais en vers qui peut», disait Voltaire.

²⁷ «La prose maintenant» (1971), dans Nicole Brossard, *Double Impression, poèmes et textes 1967-1984*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1984, p. 34 (désigné dans le texte par *DI*).

²⁸ «Les surfaces» (1979), dans *DI*, p. 102.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ Nicole Brossard, *Le Sens apparent*, Paris, Ed. Flammarion, coll. «Textes», 1980, p. 21 (désigné dans le texte par *SA*).

³² «S'offrir» (1983), dans *DI*, p. 134.

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ Nicole Brossard, *Picture Theory*, Montréal, Ed. Nouvelle optique, 1982, p. 55 (désigné dans le texte par *PT*).

³⁵ Nicole Brossard, *Journal intime, ou voilà donc un manuscrit*, Montréal, Ed. Les Herbes rouges, 1984, p. 15.

³⁶ Voir aussi Suzanne Lamy, «Glossaire pour Nicole», dans *La Nouvelle Barre du jour*, n^{os} 118-119, novembre 1982, pp. 63-70.

³⁷ Nicole Brossard, *Amantes*, Montréal, Ed. Quinze, 1980, p. 10.

³⁸ Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Ed. du remue-ménage, 1985, p. 53.

³⁹ «A prolonger la fiction, *en réalité*, je regarde les choses en face.» Voir «La tête qu'elle fait» (1977), dans *DI*, p. 74.

⁴⁰ «Les surfaces», dans *DI*, p. 102.

